

# 电影明星的话剧舞台秀及其表演文化分析

厉震林

《当代电影》2011 年第 1 期

—

## 电影明星的话剧舞台秀及其表演文化分析

The analysis of movie stars' performance on stage and the inner  
culture

—

新世纪以来，电影明星领衔话剧舞台表演现象数量越来越多、频率越来越高。

电影和话剧几乎同时从西方或者中转日本进入中国，作为现代艺术样式，它都与现代知识分子有关，而与传统的艺人身份有所区别。电影和话剧演员也是作为现代知识分子，为中国社会所认知和接受。在中国电影演员史上，电影演员参演话剧现象颇为普遍，一方面许多电影演员来自于话剧职场；另一方面在电影尚未进入中国的广大村镇地区，而与话剧一样仅仅是现代都市的文化消费产品，电影和话剧也就构成了中国都市文化的“双星座”现象，是职场白领、小知识分子和小市民的共同文化消费对象，电影和话剧在文化品格上近乎同格，电影演员参演话剧也就成为城市表演文化非常自然的事情。电影明星的话剧舞台秀，也就成为中国社会对于电影演员的另外一种表演文化印象以及记忆。

本文的问题是，电影演员参演话剧现象，在经历民国时期的繁荣和“文革”前十七年的平稳，在二十世纪八、九十年代中国社会及其经济转型时期的相对冷清之后，到了新世纪，突然出现了电影明星领衔话剧舞台表演的文化盛况。新世纪，在中国社会逐渐工业化和城市化的过程中，为何一改前二十年的冷清状况，电影演员参演话剧成为了城市文化的一个热点或者焦点？它的真实动机又在哪里？又构成了怎样的城市文化效应？它对于电影表演文化又形成了怎样的显在或者潜在影响？

《文汇报》2006年3月4日刊载陈晓黎《走上话剧舞台的明星们》一文写道：

自从1998年姜文主演话剧《科诺克医学的胜利》后，市场上有了“明星话剧”这个词，几年过去，当红明星上舞台已经不再新鲜。上海有全明星版的话剧《霓虹灯下的哨兵》、《家》、《雷雨》，北京有陈佩斯担纲的《托儿》、《阳台》、《亲戚朋友好算账》，刘烨、袁泉的《琥珀》，戴军的《涩女郎》，刘若英的《半生缘》，伊能静的《金嗓子周璇》，陈志朋的《张国荣——负距离接触》，何炅、于娜的《想吃麻花现给你拧》，林依轮、刘孜《麻花2：情流感》等陆续出台。据统计，1998年至2005年，共有30多部明星话剧上演。

根据不完全统计，2005年3月的北京话剧市场，由明星参与演出的话剧数量占据整个话剧剧目总量的90%以上。在这些“明星话剧”中，不乏一线的电影明星，例如《金大班的最后一夜》的主角刘晓庆，《月芽儿》的主演兼总导演斯琴高娃。新的世纪，电影和话剧似乎又回到了都市文化的“双星座”时代，明星在电影和话剧之间互耀光芒，甚至在两者文化市场之间产生一种共生共荣的“共振现象”。

这些参与话剧演出的电影明星，可以分为以下几种类型：

一是本职工作型，即这些电影明星本职工作是话剧演员，电影表演只是一种副业。他们大多表演于中央戏剧学院、上海戏剧学院以及话剧院团学馆，毕业以后进入话剧院团，成为职业话剧演员，只是在副业的影视表演中成为了家喻户晓的明星，例如濮存昕、宋丹丹、徐帆等。

二是重操旧业型，即电影明星出身话剧演员，虽然他们后来没在话剧系统工作，而是职业从事影视表演，但是对于话剧表演仍然旧情未灭，回到舞台“重温旧梦”。例如张光北、夏雨、刘烨等。

三是业余票友型，即电影明星与话剧无关，只是对话剧有着兴趣，到话剧舞台上“过把瘾”，例如刘晓庆、蔡明、宁静等；

四是港台明星型，即来自于港台地区的电影明星，他们艺术出身背景各异，却共同加入内地的话剧演出市场，例如刘若英、张艾嘉、王思懿等。

电影明星领衔话剧表演市场，它的演出机构并不相同，既有国家话剧院团，也有民营戏剧团体，也不乏民间的自由组合班底。它的主要话剧样式类型，一为商业性质的贺岁剧，例如《甜咸配》、《最后一个情圣》、《开心晚宴》；二为文化应景的节庆剧，例如《雷雨》、《霓虹灯下的哨兵》；三为明星组合的常规剧，例如《万家灯火》、《新北京人》、《琥珀》。

电影早已成为全民文化娱乐产品，电影明星也成为城市和乡村的共同文化流行人物甚至偶像人物，而话剧仍然是城市职场小资、大学生等知识分子体验的小众文化剧种，电影演员的影响力和知名度远非话剧演员所能比及，而职场经济收益更有天壤之别，明星的电影表演收益往往是话剧演出收益的几倍甚至几十倍。如此情形之下，电影明星为何逆势而行，纷纷投向寂寥而又清贫的话剧舞台？这里，似乎颇有“工业反哺农业”的意味，一些话剧演员在影视表演的副业出名赢利，反过来支持主业的话剧市场，还有一些与话剧无关的电影明星志愿者也来援助话剧演出。由于电影的天然工业化和市场化气质以及相对成熟的明星体制，在电影明星进入话剧市场以后，也必然把电影明星运行机制带入话剧领域，从而使话剧生产方式发生显著而又微妙的变化。

因此，从某种意义而言，由于电影明星介入和深入话剧市场，使中国话剧逐渐进入大众文化时代。电影明星在电影和话剧之间自由贯通，将电影的流行文化带入话剧，即将社会的大众趣味及其市场机制裹卷进了话剧领域，

“它吸收社会最流行的表述，强调某些表述线索，再向文化传递出有力的信息”，<sup>[1]</sup>从而使话剧强化了“社会最流行的表述”，与流行文化高调对接，中国话剧悄然与小众文化疏离，而且，从整体气质上从静转变成为动的意象，话剧逐渐进入文化“江湖”。在城市文化的音乐、电视等流行文化之后，话剧和电影一样成为了次流行文化，成为城市文化一种新的“表述线索”，并且“传递出有力的信息”。电影明星领衔话剧表演市场，改变了都市文化的精神版图，话剧以大众文化的身份在现代中国城市中粉墨登场。

## 二

电影明星领衔话剧表演，除了关注对于话剧以及城市文化的影响作用，还需要反思它对于电影表演的渗透以及提升效应。

应该说，话剧表演和电影表演本无高低或者难易之分，由于两者艺术系统的构成方式和美学形态不同，演员创作也是以不同的角度、形式以及标准进行，优秀的话剧演员在舞台上光芒四射而在银幕上并无光彩的案例并不罕见，反之亦然。有的论者认为，话剧表演需要演员具有良好的表演素质和全面的表演技巧，而电影表演只要依靠本色或者本能表演就可以完成表演任务。实际情形并非如此简单，美国著名话剧和电影演员马龙·白兰度曾有如此的表述：舞台演员直到第一次拍摄电影时，才会认识到他所受过的训练远远不能认为是完备的，电影表演是一种最难对付的表演形式，任何人只有成功地通过这一考验，才能第一次称自己为演员。当你在表演一个心碎的镜头时，内心深处必须具有意识，如果你的头动得太过，哪怕只有一寸，就会离开焦点甚至出了画面。这才是表演。因此，电影表演同样具有它自身特殊的美学规律和规范。

新世纪，电影演员参与话剧舞台表演，对于电影演员的自我控制能力以及综合表演素质是有着训练和提升作用，尤其是为了适应镜头前表演所形成的表演薄弱点甚至空白点，通过话剧表演实践是可以得到逐步加强和填充，因此，一些颇具表演美学责任感以及追求的电影演员总是将参加话剧表演作为一个“充电”过程，例如刘烨说他演话剧是“充电”，演得好了也会让观众更加认可他的演技。从表演文化意象来说，话剧表演乃是属于“静”的，在一个相对封闭的环境中安静排练和表演，而电影表演则是“动”的，在四周各种机械甚至围观者的躁动中进行，电影演员参演话剧，从“动”的意象转向了“静”的意象，无疑是一种文化精神空间的变化，从而也是一种表演精神结构的重新调整和组合。在此，可以将它称之为表演文化的“吸氧运动”。

一是实线式表演。由于镜头前表演的特点，电影表演都是短暂性和非连续性的，它是属于一种“虚线式表演”。虽然它要求电影演员必须立即进入角色，包括情感的调动和投入，对于人物状态的体验和体现必须既快捷又准确，但是，它毕竟表演时间不长，而且是可重复的，对于电影表演来说，一次表演通过的演员不多，总是需要反复几次表演才能通过。话剧表演则是一种实线式表演，至少在一幕或者一场戏中，演员的表演必须是一气呵成的，因此，它在以下几个方面对于电影演员的表演素质训练和提升是有益的。

首先，持久的表演控制能力。话剧表演要求演员一旦登上舞台，不管有多少台词和动作，都必须将一场戏演完，因此，它需要演员具备一种较强而

且时间较长的表演控制能力。在电影《疯狂的石头》中扮演黑皮的黄渤，本来没有什么话剧表演经验，他在参与话剧《疯狂的疯狂》表演后曾有如此的体会：话剧表演和电影表演太不同了，电影表演是一个镜头一个镜头地表演，人物的节奏是从导演手中剪辑出来的，而在话剧中每个人物都要贯穿始终，一气呵成，节奏要靠演员的掌控能力，演起来很过瘾。自然，这种话剧表演经验以及能力对于以后电影表演是有裨益的。

其次，无杂念的表演。由于话剧表演的连续性特征，演员必须全身心地投入，而容不得有丝毫的杂念。刘威在主演话剧《新北京人》后曾经说道：

在我心里，我是倾向于话剧的。因为话剧不允许你带着思想的杂质去创作。而在拍电视的时候，感情是割裂的，况且现在一些拍电视的演员只是走个过场。演话剧则是对演员心灵的一种净化，洗去我们心灵上的污秽。每过几年，我就想演话剧，只有在舞台上，你才能发现自己在表演方面的差距，你才能不断进步。<sup>[2]</sup>

因此，一些电影明星初演话剧，会被导演批评表演太理性了。例如夏雨虽是中央戏剧学院毕业，但是，他一直在影视领域发展，八年以后回归舞台，主演话剧《艳遇》，却已是一身影视表演的理性，导演孟京辉称他排练话剧简直就像做算术题一样。夏雨也坦言道：“这没办法啊，我拍电影太久了。我习惯电影的排练方式了。”<sup>[3]</sup>后来，在孟京辉的调教下，夏雨的表演逐渐去杂念化了，他称道：

大家都知道电影可以从最后面开拍，再或者是中间的某一段落，最后再衔接连贯成为一部作品。而话剧不同，必须是从头开始排练。孟导的话剧有个特点就是没有固定的剧本，需要演员之间根据剧情大纲去碰撞磨合，开始还不习惯重复排练的话剧模式，但现在一切都适应了。

话剧和电影对演员的演技要求都很高，只是电影拍不好可以重新补拍，但是话剧一旦演员站在舞台上，就要做好心理准备，去面对一切突发状况，所以对于心理要求和临场应变要求很高。<sup>[4]</sup>

再次，表演状态的持续保持。由于话剧演出需要连演数天、数周甚至数月，因此，它需要演员具备一种表演的毅力，保持创作的一种状态以及锐气。电影表演则是一次性的，它在通过以后也就成为历史，后面的效果则由导演以及其他创作人员完成。话剧表演的持续内心功力，对于电影演员跳跃性表演的情绪连接以及它的准确性，应该也是有着强化功力作用的。

二是吸附性表演。“吸附性”本来是接受美学的概念，即吸附性召唤结构，也就是仪式性召唤结构，它“发挥艺术本体的聚合力量，把接受者吸附在作品周围，构成审美心理仪式”，“吸附性结构与其说是支撑了一个作品，不如说是营造了一个天地、一个审美空间。”<sup>[5]</sup>电影明星参与话剧表演，也就进入了一种仪式性表演，因为需要直接面对观众演出，也就形成了一种精神的聚合以及回荡空间，“营造了一个天地、一个审美空间”。与电影表演无观众不同，话剧表演实质上构成了一种“审美心理仪式”。

第一，电影明星参与话剧舞台表演，需要调整表演状态，即适应、熟悉和驾驭与观众面对面表演的状态。从无观众到满剧场的观众，对于电影明星的表演素质是一个考验和提升。雷恪生在排练话剧《雷雨》过程中曾经称道：

话剧是最过瘾的，这一点影视作品没法比。因为话剧是跟观众直接进行现场交流，火候拿捏得当的演员，就能让观众哭，能让观众笑，而且要大笑就大笑，要小声乐就小声乐。而且，话剧的演出空间很大，影视剧受导演限制，你觉得想这么演，导演说不行，要按他的，有时候你想调整一下再来过，导演说行了，就过了。可在舞台上呢，你可以按照自己的方式演。有时候演员在台上，觉得怎么好就怎么演，导演有什么意见，也只能下来说了。<sup>[6]</sup>

话剧表演“跟观众直接进行现场交流”，能够培养参演话剧的电影明星“火候拿捏得当”、“可以按照自己的方式演”等表演能力，并“发现自己在表演方面的差距”。

第二，心灵性的交流。“跟观众直接进行现场交流”，不仅仅是一种外在的表演技术，更重要的是一种心灵的碰撞和共鸣的过程。优秀的话剧表演大多具有一种审美空间的组建能力，能够有效地调度观众参与心理场面和精神场面，“能否把接受者吸附和召唤到一个精神仪式中来，关键在于对集体深

层心理的体察程度”，“召唤结构，说到底，是允诺集体心理结构呈现的场所。”<sup>[7]</sup>话剧表演也应该“把接受者吸附和召唤到一个精神仪式中来”，故而它是一种现场演员与观众之间的心灵“对话”过程。濮存昕如此称道：

电视剧拥有最广泛的观众，我们中国的好演员拍了一部好作品，一晚上就有上亿人在关注你；而话剧，它没有影视作品的优势，但它是老百姓最容易接受的形式，和唱歌、跳舞、简单的娱乐活动不一样，这是心灵之间的沟通，台上台下的交流，那种感情相连的感觉是影视作品代替不了的。话剧应该是我一生中永远的情结，我认为我在舞台上的成就远远高于影视作品。<sup>[8]</sup>

为了这种心灵“对话”，许多电影明星在话剧演出上场之前，即静心沉入角色的状态，在舞台表演中也是连贯真实的感情投入，把表演作为一种心灵净化的过程，它自然能够更好地培育电影演员情感世界的丰富度、纯净度及其“对话”能力。

第三，舞台的神圣性体验。由于话剧表演乃是与数十、数百乃至上千观众的精神互动，它与镜头前无观众的电影表演，情感体验是截然不同的，它必然会充满了一种“集体心理结构呈现的场所”的神圣感，因此，许多电影明星把参演话剧当作是一种自我挑战，将话剧表演作为表演的最高境界，或者是作为“演技回炉”的机会，认真地投入排练以及进行巡演。刘晓庆在排演《金大班的最后一夜》的过程中，几乎每天都是第一个到，最后一个走的，一句台词，一个造型，她都虚心请教，她自己说剧组其他演员都是经验丰富的话剧演员，可以说都是腕，惟独她是一张白纸，乃是一个学生，只有在话剧舞台上，在没有摄影机和剪辑机的情况下，才会真正看到自己表演的欠缺。斯琴高娃也如此称道：

我打小看到那些著名的话剧演员都特别景仰，觉得舞台是很神圣的地方。演话剧对我来说很有吸引力。拍了很多影视剧，应该沉下心来演些话剧，和自个儿较劲，这对自己的演艺生涯也是一次全新的挑战。<sup>[9]</sup>

应该说，目前中国电影是一个“寡头时代”和“另类时代”，前者指的是只有几个“导演寡头”的所谓“大片”在国内院线上招摇过市，后者是一些实验性和边缘性的“另类电影”在国际上获奖赢取名声。电影表演也是如此，笔者在个人著作《电影的转身——中国电影的现代化运动及其文化阐释》中曾经有过详细的论述，一是情绪化，二是仪式化。

剧中边缘人物的另类性、嬉戏性和自由性，使表演也产生了反叛、颓废和时尚、追寻的情绪化特征。情绪性串联情节，表演由情绪控制，从而使表演内向性、爆发性和平面性，是夹缝时代的一种社会表演态度。

中国电影采取了一种关于中国历史以及武侠的“神话”策略，以一种仪式化的场景、色彩、影调、镜头运动及其表演，在世界电影界亮相以及构成一种商业电影大片的市场效应。仪式化表演使表演人偶化了，是仪式的一种形象手段。表演无需内心深度，使表演的演绎空间受到局限，而更重要的是明星身份，成为仪式图谱中的身份亮点以及东方人的脸谱代表。<sup>[10]</sup>

这种电影表演惯性及其素质，到话剧舞台上很容易发现表演的欠缺。刘晓庆曾经邀请笔者观看过《金大班的最后一夜》，即使是刘晓庆这样优秀的电影演员，在话剧舞台上仍然有着较为明显的不足，一是台词，重音以及节奏不太清晰和准确；二是形体的表现力不够到位；三是身高的原因，使角色在舞台上很难有力地支撑起来。在演出结束以后的夜宵聚会中，笔者和刘晓庆一起进行了沟通，她也若有所思地表示赞同。难怪有话剧界人士“炮轰”“明星话剧”，称说台词需要带麦克风，表演不够专业，明星表演的剧目根本不能算是话剧。这里，先不论电影明星进入话剧表演领域所造成的话剧表演总体或者平均质量下降，影响到了话剧表演的品质以及社会观感，应该说，电影明星领衔话剧表演，确实给电影明星的表演素质有所提升，他们的表演精神等级有所抬高。张艾嘉曾经两年排演话剧《华丽上班族之生活与生存》，她觉得舞台剧演出对于一个演员确实是好的训练。她认为演过舞台剧，再去拍摄电影会觉得非



常自由和踏实，将表演发挥得很好，拍摄电影多年从未有如此享受过，确实感觉到自己表演的进步。

因此，电影明星参与话剧表演，将为明星的电影表演带来鲜明而微妙的变化，使中国电影表演产生一种新的美学气质和力度。夏雨称参演话剧是一次自我表演的调整，“之前一直演影视剧，但是现在的影视剧越来越流水线形式，对于角色没有过多的时间去分析思考，所以想跳出一个圈子，去另一个圈子做下尝试。”<sup>[11]</sup>这种“尝试”，将对电影表演产生一种综合效应。

### 三

如前所述，进入新的世纪，电影明星参演话剧在一个冷清时期以后，突然又繁盛起来，成为城市文化的新大众化热点，使素以“高雅文化”自命的话剧开始与世俗文化接通，“追星族”从影院追到了剧场，如同八卦的娱乐新闻也逐渐侵袭话剧。从某种意义上而言，电影明星参与话剧表演，使城市的文化样式精神等级排序悄悄发生变化，甚至使一个城市的文化气质发生了渗变和微调。

它的繁盛原因，主要有着以下几个方面：

一是中国社会经济转型逐步深入，发展步子也成熟起来了，故而整个社会心态也逐渐平和了，开始有闲心和闲钱去思考与领略精神内容，从形而下的物资追求转向形而上的精神追求。电影明星是中国社会经济转型的获益者之一，在钱包鼓鼓以后，也希望暂别一下“流水线形式”的影视表演，去进行“分析思考”的话剧表演。现在，许多话剧院团已经形成一套演员成长模式，即因为经济原因，分配进入院团的戏剧学院毕业生绝大部分生都在两三年后走了影视表演道路，电视拍多以后，他们多半不满足，又想拍电影，电影拍多了，他们又对一个镜头一个镜头的表演不满足，那时许多演员已经出名，就又想着享受艺术，回到话剧舞台。如此一波三折的过程，也基本是一个话剧演员成熟的历程，因此，电影明星参演话剧，也是一个回归精神家园的过程。

二是由于话剧的城市文化品质、知识分子品质以及现场交流特征，也会使电影明星“觉得舞台是很神圣的地方”，“演话剧对我来说很有吸引力”，从而“和自个儿较劲”，通过演出话剧来拓展表演领域和提升表演品

质，确认或者巩固自己的表演等级甚至是表演艺术家的身份。即使是美国好莱坞明星，能够获得“奥斯卡奖”固然非常荣耀，但是，如果能够登上舞台演出莎士比亚戏剧，才是证明自己实力的最大荣耀。中国电影明星也有如此情结，甚至在名望达到颠峰的时刻登上了陌生的舞台，既是“和自个儿较劲”，也是对自己演技的再次淬火打磨。

三是商业利益的诱惑。由于电影明星所具有的商业价值以及增殖效应，一些话剧制作人和电影明星就会利用明星档期空闲期间，集合几位电影明星演出一台话剧，并因此获得较好的经济收益，电影明星也从中抽走很大比重的钞票。

四是对于话剧的责任感以及职业精神。这里，既包括担任话剧院团负责人的濮存昕等电影明星，他有责任回到舞台及其振兴戏剧，也有像陈佩斯这样后来基本离开影视表演而以话剧为职业的电影明星，他在 2001 年以后，几乎把所有的精力都在进行话剧排演，他称自己是戏剧工作者了，他称道：

舞台对于演员的要求更高，要把喜剧演好就是难上加难。在影视界摸爬滚打了这么多年，说实话真觉得局限性太大，电影和电视剧我已经觉得不过瘾了。比如说一条 1 米多长的大鲤鱼，你非要把它放在一个半米都不到的鱼缸里，它只有在那痛苦地喘气儿，鲤鱼只有跳过了龙门，才能修成正果。……演戏是一种追求，这跟火不火得了没有任何关系，能让观众们记住你，认同你的表演才是最重要的。<sup>[12]</sup>

五是一些电影明星星途逐渐黯淡，也希望通过话剧演出维系知名度，甚至通过话剧表演“红火”“东山再起”。当然，也不排斥通过舞台演出作为一种“戏荒”时期的经济收益方式。

以上从社会、艺术、商业、职业、生存等五个方面，论述了新的世纪以后电影明星参演话剧繁盛的真实动机。实际的情形是，这五大动机最后往往体现为商业动机，或者说主体体现为商业色彩，希望通过电影明星演出的轰动效应获得名利双收，而它的一个衡量标准往往是票房，而并非一定是艺术和美学。例如媒体报道：

2001年，陈佩斯为了实现自己的喜剧理想，以自己民营公司投资220多万元制作的陈氏舞台喜剧三部曲，五年来巡演了45个城市，吸引了25万人次的观众，创造票房6000万元，赢利近2000万元，创下了中国话剧演出的一个市场奇迹。

叶惠贤担任董事兼总经理的今夜文化娱乐影视公司，注册资金5000万元，编制6人。第一部明星话剧《霓虹灯下的哨兵》，投资100多万元，不仅成本全部收回，还赚了5场的票房，公司一年的纯利润是200多万元。

《雷雨》的投资150万元，在没有赞助的情况下，全部收回成本，每巡演一场就有2万多元的利润。<sup>[13]</sup>

正是这种商业的潜在动机以及衡量标准，加上电影明星表演话剧的功力不足，临时组合缺乏剧团演员之间长期形成的默契以及排练的时间不长，目前的“明星话剧”普遍质量不高，甚至出现一种“恶俗”的苗头，题材方面“偷情”成瘾，台词“脏乱”，甚至还有“脱衣”火爆表演，它在一定程度上降低了话剧的文化品位以及表演等级。

电影明星参与话剧表演，使话剧逐渐疏远了小众特色，而接近了明星化、商业化、世俗化的大众文化市场环境。这里，大众文化的各种缺点和优点也就全部暴露出来，使本来市场和美学生态脆弱的话剧遭遇新的文化考验。

前所论述，电影明星领衔话剧表演，可以形成表演文化的“吸氧运动”。但是，由于目前中国话剧的品质处于一种不太乐观的境况，悬疑、惊悚、戏说、偷情等题材充斥在话剧舞台上，话剧学者丁罗男教授认为：“这有点像七八十年前‘文明戏’的回潮”，“上一轮如此热闹的局面出现在上世纪二三十年代中国话剧产生初期”，“当时商人觉得文明戏有利可图，于是新剧团林立，新剧目出笼。当时最泛滥的就是媚俗的‘家庭剧’，最后走向展现男女私情。当时缺乏戏剧剧本的积淀，流行‘幕表制’——没有剧本，按照‘大纲’上台‘发挥’，以至于满台插科打诨。目前虽然流行的内容不同，然而形式上有些类似。应该提醒戏剧界不要重蹈覆辙”，“音乐、惊悚、搞笑之类的元素充斥当今话剧舞台，是因为有一批‘小白领’观众喜欢看。而且，目前话剧的作者也呈现低龄化的趋势。”<sup>[14]</sup>如此“‘文明戏’的回潮”话剧剧目的表演，自然能够为电影明星“吸氧”的养料有限。电影明星参演话剧，在某种程

度上又使话剧表演的品质再度降低。在“如此热闹的局面”中，话剧和电影表演的危机显然出现端倪。现在需要关注的不是“不知道是明星成就了话剧，还是话剧提升了明星。反正有明星加盟的话剧，确实吸引了更多的人走进剧场”的问题，<sup>[15]</sup>而是“热闹”的背后，话剧和电影以及两者表演之间是否存在品质消释的问题。话剧导演查明哲曾有如此的警示：

用明星剧培养话剧观众，是治标不治本的方法，这不是争取话剧观众的真正途径，做明星剧时，普遍对经济、名利效应的考虑比较多。我不排斥话剧舞台上出现影视明星，但说到底，明星只是舞台艺术的一种表达手段，不应在争取话剧市场效益方面成为决定性因素。我相信话剧走明星演员这条路，总有一天会走到死胡同尽头。<sup>[16]</sup>

根据以上论述，可以形成以下的基本结论：

电影明星领衔话剧表演，对于扩大话剧的社会影响力、受众面以及市场经济效果无疑是有益的，如同斯琴高娃所称道的：“这是一件互惠互利、皆大欢喜的好事，如果能凭借大腕们的知名度拉动票房何乐不为。而且观众看过的戏兴许比我们还多，我想他们在文化艺术上的消费也是理智的。”<sup>[17]</sup>同时，通过话剧演出实践，对于电影明星的表演素质也有着提升作用。但是，由于“明星话剧”“普遍对经济、名利效应的考虑比较多”，加上“音乐、惊悚、搞笑之类的元素充斥当今话剧舞台”，不但电影明星对于话剧表演优质资源“吸氧”有限，而且有可能进一步推动“七八十年前‘文明戏’的回潮”。话剧作为城市文化高端艺术样式之一，由于它在城市文化结构中的高价格和稀有性，也就决定了它必须走高档路线，以文化创意和美学校角吸引观众，在美国百老汇和外百老汇都可以看到非常偏门的话剧题材和极端前卫的表现手法，以思想性和艺术性征服观众。电影明星参演表演，不应以一时轰动作为目标，轰动不是艺术的终极目标，而是关注表演文化对于社会精神的建构以及对于自身的提升与扩散效应，节目主持人何炅在参演话剧后称道：“就算我主持一百场、一千场节目，也比不过演一部话剧，因为一部好的话剧能够让演员流芳百世”，<sup>[18]</sup>虽然并不需要“流芳百世”的心态，但是，品质保证应该是电影明星

领衔话剧表演的一条原则底线，而品质追求更应是一种目标。同时，话剧也同样需要品质保证和追求，在大众文化的趋势下仍然保持自己的高端姿态。

因此，电影明星领衔话剧表演，本身并不存在错对或者好坏之分，只是需要充分认识它的“双刃剑”效应。它不应该成为“七八十年前‘文明戏’的回潮”的推动力，而是同样追求一种高档路线，以创意和美学培养“明星话剧”的市场品质，少一些“对经济、名利效应的考虑”，并将这种效应扩散到电影表演美学之中，提升中国电影表演的精神等级。如此，电影明星参演话剧，也就有可能使话剧和电影真正成为城市文化的“双星座”。

注释：

- [1] 戴锦华：《电影批评》，北京大学出版社 2004 年版，第 195 页。
- [2] 王菲：《影视明星通过话剧舞台过戏瘾》，《北京娱乐信报》2002 年 10 月 29 日。
- [3] 王菲：《被批表演机械 夏雨：没把自己当话剧演员》，《北京娱乐信报》2007 年 3 月 27 日。
- [4] 引自《明星话剧热：票房、收视率取代不了舞台的掌声》，《信息时报》2007 年 04 月 10 日。
- [5] 余秋雨：《艺术创造工程》，上海文艺出版社 1987 年版第 267 页。
- [6] 龙音希：《演技回炉过戏瘾 明星话剧的热闹与热闹背后》，《广州日报》2006 年 03 月 03 日。
- [7] 余秋雨：《艺术创造工程》，上海文艺出版社 1987 年版第 275 页。
- [8] 引自《明星话剧热：票房、收视率取代不了舞台的掌声》，《信息时报》2007 年 04 月 10 日。
- [9] 陈晓黎：《走上话剧舞台的明星们》，《文汇报》2006 年 3 月 4 日。
- [10] 厉震林：《电影的转身——中国电影的现代化运动及其文化阐释》，文汇出版社 2010 年版 132 页。
- [11] 引自《明星话剧热：票房、收视率取代不了舞台的掌声》，《信息时报》2007 年 04 月 10 日。
- [12] 陈晓黎：《走上话剧舞台的明星们》，《文汇报》2006 年 3 月 4 日。
- [13] 陈晓黎：《走上话剧舞台的明星们》，《文汇报》2006 年 3 月 4 日。

[14] 朱光：《警惕话剧向“文明戏”倒退》，《新民晚报》2009年8月29日。

[15] 潘莎莎：《看明星还是看剧情 明星能否唤回话剧的春天？》，《华商报》2006年12月27日。

[16] 龙音希：《演技回炉过戏瘾 明星话剧的热闹与热闹背后》，《广州日报》2006年03月03日。

[17] 朱渊：《〈月牙儿〉下月上演 斯琴高娃：明星不用白不用》，《沈阳今报》2006年02月24日。

[18] 潘莎莎：《看明星还是看剧情 明星能否唤回话剧的春天？》，《华商报》2006年12月27日。

厦门大学图书馆